

**Филиал р.п.Гусь-Железный
Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Елатомская детская школа искусств»**

Методическая разработка

**Работа над художественным образом на
примере джазовой пьесы Н.Левиновского
«Фантастический танец»**

Разработана
Бирюковой Светланой Сергеевной,
преподавателем по классу фортепиано

р.п.Гусь-Железный

2023 год

План

I. Введение

1. О работе над художественным образом музыкального произведения.
2. Джазовые произведения в работе с учащимися в классе фортепиано преподавателя С.С.Бирюковой.

II. Основная часть

1. Николай Яковлевич Левиновский. Краткие сведения о композиторе.
2. Н.Левиновский. «Фантастический танец». Исполнительский анализ образного содержания пьесы.

III. Заключение

Исторические сведения. Основные этапы эволюции джаза.

Литература

О работе над художественным образом музыкального произведения.

Всем известно, что любой преподаватель должен стремиться к главной цели в работе с учеником – к художественному исполнению музыкального произведения. Достижению этого высокого результата предшествует вдумчивое изучение нотного текста и дополнительных материалов. Педагог призван научить ребенка вникать в содержание музыкального произведения, разбираться в его идее, в характере развития музыкальных образов, в стилевых и жанровых особенностях произведения, научить ученика раскрывать слушателю идейно – эмоциональное содержание произведения, воплощенные в нем чувства и мысли.

Важно помнить о том, что работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. То есть необходимо добиваться от ребенка выразительного исполнения простейших мелодий так, чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру (“содержанию”) данной мелодии. Для этого полезно использовать для игры народные мелодии, в которых эмоционально - поэтическое начало выступает очень ярко. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую - бодро, торжественную – торжественно и довел бы свое художественно – музыкальное намерение до полной ясности.

Кроме народных мелодий нужно использовать простейшие мелодии Й. Гайдна, В.А. Моцарта, М.И. Глинки, а также пьесы из сборников Р. Шумана и П.И. Чайковского, специально написанные для детей и юношества и имеющие большую художественную ценность.

Понимание художественного образа музыкального произведения позволяет определить необходимое качество звука, нужный темп, те или иные нюансы, замедления и ускорения (если они оправданы в данной пьесе). Все вышеперечисленное невозможно без правильного выбора

«игровых» приемов, которые дадут возможность звучать произведению осмысленно и выразительно, то есть – согласно своему содержанию. Генрих Густавович Нейгауз писал: «Вся работа, протекающая у меня в классе, есть посильная работа над музыкой и её воплощением в фортепианной игре, другими словами – над «художественным образом» и фортепианной техникой. Никуда не годится тот педагог, будь он хоть семи пядей во лбу, который удовлетворяется рассказами об «образе», о «содержании», о «настроении», об «идее», о «поэзии» и не добивается конкретнейшего, материального воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке, совершенной фортепианной технике. Также никуда не годится педагог, который видит ясно одну лишь фортепианную игру, фортепианную «технику», а о музыке, её смысле и её закономерностях имеет лишь смутное представление».

Достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а следовательно и пианистически. Это значит: необходимо развивать слуховые данные ученика, широко знакомить его с музыкальной литературой; учить его разбираться в форме, тематическом материале, гармонической и полифонической структуре исполняемого произведения; развивать его фантазию поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни; обязательно развивать в ученике любовь к другим искусствам, особенно к поэзии и живописи.

При работе над художественным образом важно помнить, что каждая деталь имеет смысл, логику, выразительность, так как она является органической частицей целого. В конечном же итоге музыкальное произведение нужно играть так, чтобы оно нравилось слушателю, чтобы оно трогало, чтобы оно доставляло радость, чтобы оно заставляло сильнее любить, сильнее чувствовать, глубже понимать...

Джазовые произведения в работе с учащимися в классе фортепиано преподавателя С.С. Бирюковой.

В последние годы заметно возрос интерес к джазу в детских музыкальных школах. В новых сборниках пьес для детей все чаще появляются произведения в джазовом стиле. Например: «Бездевушка» Н. Делло – Джойо, «Оранжевые буги» М. Шмитца, «К дикой розе» Э. Мак – Доуэла, «Мороженое» Э. Градески в сборнике «В музыку с радостью» (составители О. Геталова и И. Визная).

Среди используемых мною в работе джазовых сборников ведущее место занимает четвертый выпуск учебно-методического пособия «Джаз для детей. Для фортепиано. Младшие классы детских музыкальных школ» (составитель С.А.Барсукова). Сборник подготовлен преподавателями джазовой школы в Ростове – на – Дону. Несложные пьесы и ансамбли, которые даны в этом сборнике, помогают моим ученикам приобщиться к специфическому джазовому языку с его разнообразной и непростой ритмикой и гармонией. Сборник содержит методическое предисловие, которое знакомит с основными стилями джаза и помогает в освоении особенностей джазового пианизма. Выпуск разделен на две части: пьесы и ансамбли, которые расположены в порядке возрастания трудностей.

Я считаю, что дети, заинтересовавшиеся джазовой музыкой, имеют полное право более подробно знакомиться с ней. То есть в репертуаре таких учеников вполне могут встречаться пьесы данного направления, тем более что среди них есть произведения не только красивые, но и интересные в плане образного содержания. Кроме того, джазовые пьесы благодаря своеобразию языка могут помочь в работе с детьми развивать в них способность эмоционально выражать музыкальные мысли, а также могут помочь развить очень хорошее чувство ритма.

Особый интерес к джазовому репертуару появился у меня после знакомства с произведением Николая Яковлевича Левиновского

«Фантастический танец». Данное сочинение можно встретить в первом выпуске «Джазовые произведения для фортепиано» (составитель Ю. Чугунов). Некоторые пьесы из этого сборника подходят для работы с учащимися старших классов детских музыкальных школ. Помимо «Фантастического танца», исполнительский анализ которого будет дан позже, выпуск джазовых произведений содержит следующий ряд сочинений:

Андрей Эшпай. *Прелюдия*.

Юрий Чугунов. *Экспромт*.

« Неуслышанный зов».

Алексей Козлов. *« Посвящение Махавишну».*

Владимир Данилин. *Парафраза на тему песни С. Туликова « Я в тебя не влюблен».*

Игорь Бриль. *«Движение».*

Баллада.

Юрий Маркин. *Две прелюдии*.

Концертные обработки популярных мелодий джаза:

«Около полуночи» (Т. Монк).

« Звездоликая Стелла» (В. Янг).

На улице « Зеленых дельфинов» (Б.Кейпер).

Леонид Чижик. *Фантазия*.

Из вышеприведенного списка можно сделать вывод, что сборник действительно интересен с точки зрения погружения в мир джаза, так как авторитет композиторского состава сам за себя говорит о высокой технике сочинений.

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению «Фантастического танца», мне бы хотелось предложить мысль о возможности исполнения двух произведений Николая Левиновского, данных в сборнике, подряд. Речь идет о прелюдии – экспромте и «Фантастическом танце». Тональное и фактурное

сходства произведений говорят о внутреннем родстве пьес. Кроме того, прелюдия – экспромт завершается пентатоникой по тому же звукоряду, который является основным в «Фантастическом танце». То есть дается как бы образная подготовка второго произведения.

Николай Яковлевич Левиновский. Краткие сведения о композиторе.

Н. Я. Левиновский – композитор, пианист, аранжировщик, организатор и художественный руководитель джазового ансамбля «Аллегро». Ансамбль сложился в 1968 году из профессиональных музыкантов. Руководитель ансамбля Николай Левиновский окончил Саратовскую государственную консерваторию по классу теории и композиции. В квартете «Аллегро» он занимал место пианиста. Надо сказать, что Н. Левиновский – средний из трех братьев – музыкантов. Старший из них, Анатолий Яковлевич, много лет работал в Саратовской филармонии. Младший, Сергей Яковлевич, стал гобоистом и работал в Москве.

Часто в исполнении «Аллегро» звучали композиции, созданные самим Н. Левиновским. В его работах обнаружилось своеобразие языка, яркая мелодичность - и традиционно русская, и джазовая. Миниатюру под названием «Неваляшки» показал оркестр Олега Лундстрема на фестивале «Джаз- Джембори- 72». «Аллегро» имел успех на всесоюзном джаз-фестивале «Тбилиси – 78» и на VI Московском фестивале джазовой и эстрадной музыки. Для композиторского творчества Левиновского характерно использование приемов обработки народного материала, хотя цитированных мелодий из фольклора у него немного: « Во поле береза стояла» (в пьесе « В народном духе»), « Отдавали молодую», « Звонили звоны в Новгороде» и « Самара – городок» (в пьесе « Волжские напевы»).

В программах « Аллегро» 1978 – 79 годов исполнялась пьеса « Фантастический танец».

Николай Левиновский. «Фантастический танец».

Исполнительский анализ образного содержания пьесы.

Характер произведения вполне отвечает задумке автора, зафиксированной в названии. Импровизационное вступление с первых звуков тремоло завораживает слушателя. «Вихревой» пассаж мелких длительностей словно «молния» появляется и постепенно исчезает.

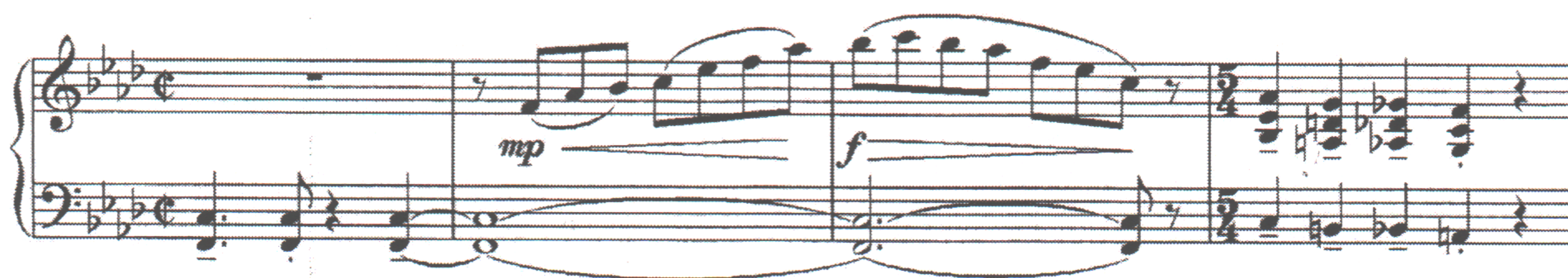


Но данный пассаж вызывает интерес не только как некий загадочный образ. Значение его гораздо шире, поскольку в основе он содержит повторяющийся мотив, который используется композитором в главной теме произведения.



Таким образом, вступление словно предвосхищает основную тему, но излагает её в тональном «искажении». Речь идет об использовании знаков альтерации для некоторых ступеней.

Первая тема представляет собой своеобразный диалог танцевального, очень упругого баса, завершающегося синкопой, и незатейливой мелодии, не получающей пока никакого развития.



Сама мелодия – энергичный взлет на *crescendo* и спад на *diminuendo*, прерывающийся аккордовым заключением. Кстати, мелодия движется по звукам минорной пентатоники.

Основная тема проходит четыре раза без изменения и вызывает опасность надоедливого звучания в плане исполнительства.

В этом разделе обнаруживаются черты приема стиля «Би – боп», что касается завершения фразы на слабой доле такта. Причем важно соблюдение паузы перед началом каждой новой фразы, как бы «взятие дыхания» перед новой попыткой развития темы.

Далее появляется новый образ – более танцевальный, «заостренный», выраженный второй темой.



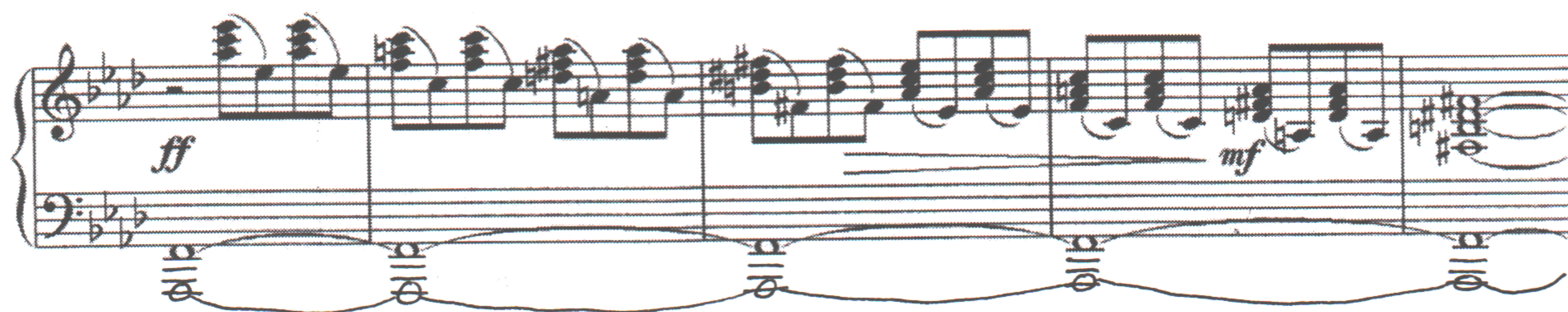
Её характер создается синкопами в мелодии, резкими скачками и большим количеством пауз между звуками. Возможно, это танец злых сил, тем более что в мелодии и аккомпанементе присутствует постоянное звучание тритоновых интонаций. В партии левой руки они образуются между басами, а также в сочетании звуков «средних голосов».

Драматический конфликт двух контрастных тем пронизывает всю пьесу и составляет основное интонационное ядро для импровизаций.

Во второй раз основная тема заявляет о себе гораздо увереннее, о чем говорит использование автором двухголосной мелодии. Голоса находятся в квартовом соотношении, что придает большую красочность и утвердительность. В этом смысле важны и триольные унисоны, которые приводят к наиболее развитому проведению основной темы – пентатоники в виде «взрывчатого» пассажа.

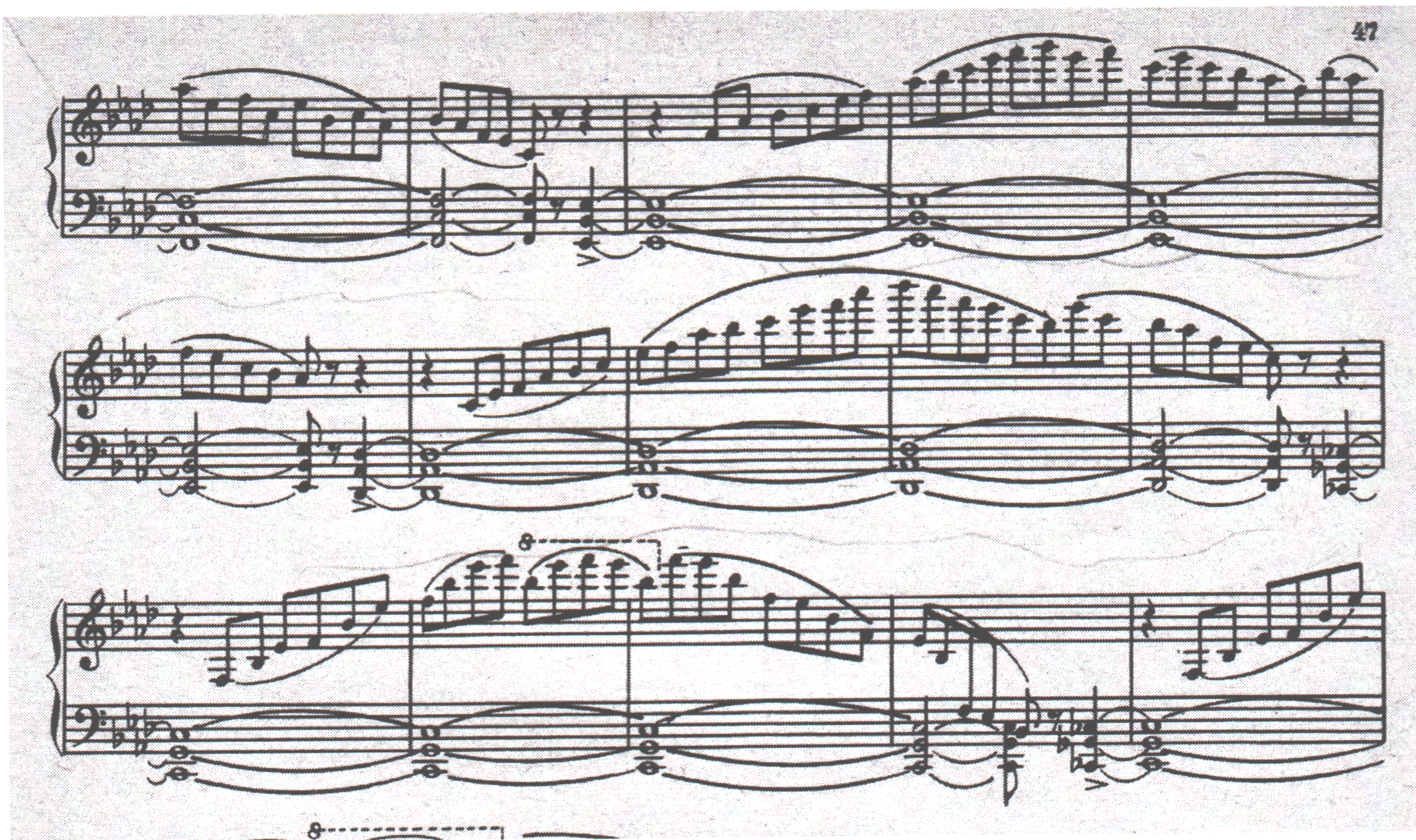
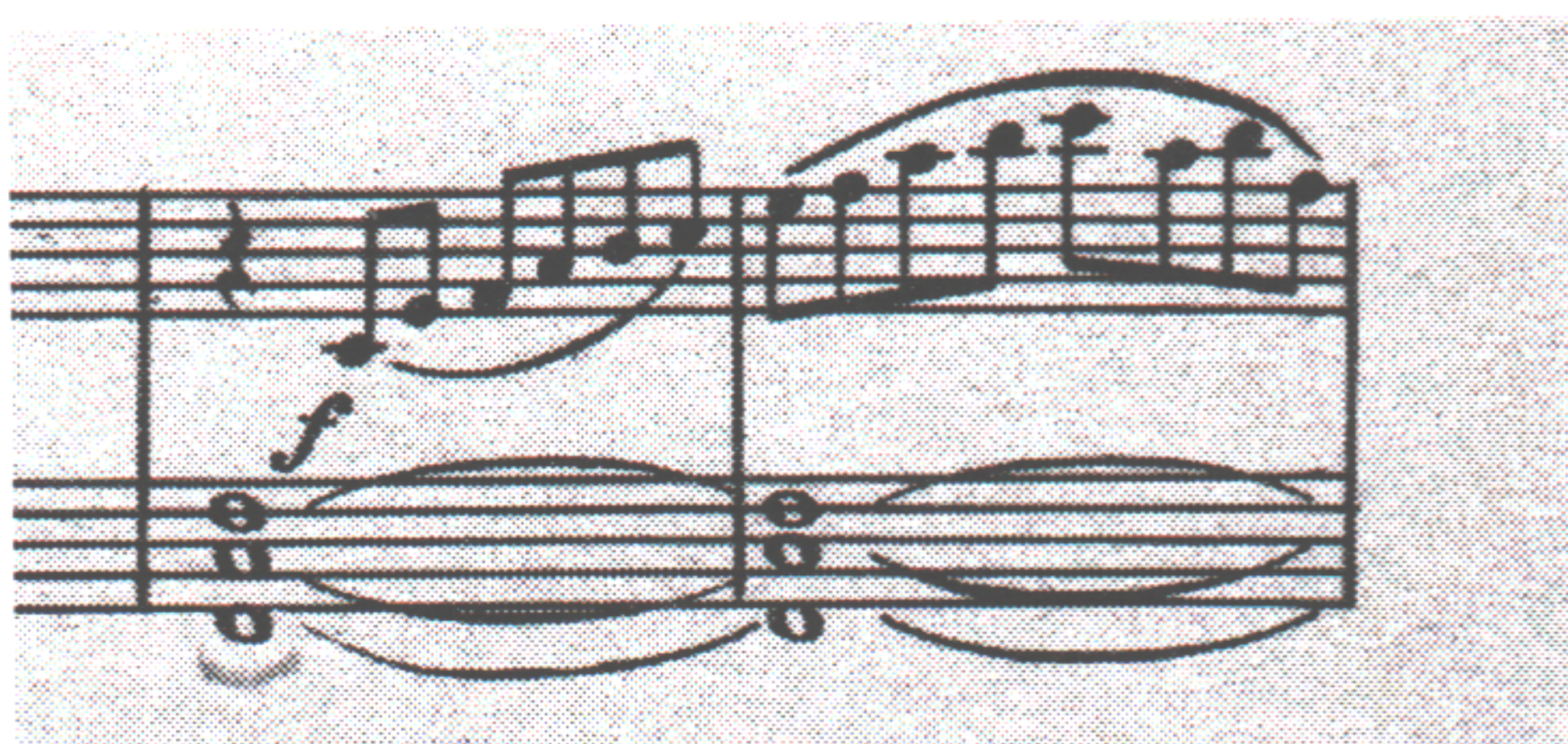


И вот - первая кульминация, звучащая очень напряженно, хотя в ней используется ряд мажорных гармоний. Все голоса в аккордах движутся по звукам уменьшенного септаккорда. Напряжение не случайно, так как разрешение конфликта ещё не наступило.



После основной темы, данной в «искаженном» варианте вновь заявляет о себе второй саркастический образ. Можно предположить, что злые силы нарочно «подсмеиваются» над волевым началом главной темы, проводя её «с насмешкой», то есть, используя альтерацию (то же было и во вступлении).

Но оптимистичность произведения – на лицо, и об этом говорит многократное повторение светлой пентатоники на фоне постепенно спускающихся басовых аккордов, образующих целотоновый ряд (часто используемый композиторами для характеристики фантастических образов).



В завершении «Фантастического танца»- небольшая кода, где впервые основная тема изложена с участием синкоп, большого количества пауз в мелодии и соответствующего танцевального сопровождения.



Теперь образы поменялись ролями: главная тема переросла в жанр второй и, таким образом, первая теперь как бы «подсмеивается» над той, которая навсегда уже исчезла из танца. Как самоутверждение звучит тема-пентатоника в последнем пассаже, но, в отличии от вступления, в другом направлении.

Для исполнения «Фантастического танца» от ученика потребуются проявление яркой эмоциональности и умения разнообразить звук для характеристики двух контрастных образов, их конфликта и его разрешения.

Учитывая, что знания о стиле того или иного исполняемого произведения всегда необходимы музыкантам для грамотного и наиболее полного раскрытия содержания, в приложении к данной работе предлагаю краткие сведения об основных этапах эволюции джаза и о джазе в СССР.

Приложение

Исторические сведения. Основные этапы эволюции джаза.

Джаз как вид и стиль профессионального музыкального искусства сложился на рубеже XIX-XX веков в южных штатах США. Это происходило через объединение во взаимодействии двух музыкальных культур – европейской и африканской. Носителями африканской культуры были африканские негры – потомки рабов, вывезенных из Африки и сохранившие ряд художественных традиций своей родины в обрядовых плясках, рабочих песнях, духовных гимнах и затем в спиричуэлах, блюзах и фортепианных регтаймах, возникших в результате соединения негритянских традиций с культурой белого населения США. Важнейшие черты этих традиций: основополагающая роль ритма; регулярная метрическая пульсация или «бит» (англ. beat – биение); мелодические акценты, порождающие ощущение волнообразного движения, так называемый «суинг» (свинг) – качание; остиная повторяемость коротких мотивов, носящая характер переклички голосов по типу соотношения вопрос-ответ; специфические способы интонирования с нисходящими глиссандо на III, V, и VII ступенях – так называемые «блюноты» (англ. «печальные ноты»), так называемое «горячее» звучание, что означает напряженно-насыщенное; использование тембровых красок и звукоподражательных элементов; импровизационное начало, допускающее широкое варьирование ритмических, мелодических и тембровых рисунков в рамках установленной схемы. Если до конца XIX века взаимопроникновение находилось в основном на уровне сельского фольклора, то далее оно проявляется в развитии оркестровой практики, становлением профессионализма.

Джаз по преимуществу является исполнительским искусством. Термин «Джаз» первое время произносился в сочетании «Джаз-банд» и относился к небольшим составам ансамблей: труба, кларнет, тромбон, ритм-секции (банджо или гитара, труба или контрабас, ударные, фортепиано). Исполнение

строилось как коллективная полифоническая импровизация духовых инструментов, образующих случайный контрапункт трех голосов. Ведущую партию играла труба, кларнету принадлежали мелодические узоры, тромбон подчеркивал основные контуры гармонии и темы. В более поздних образцах джаза коллективная импровизация сохранялась лишь во вступительных и заключительных эпизодах, а в остальных солировал какой-либо голос, поддержанный ритм-секцией и несложным аккордовым звучанием духовых. Наиболее известные ансамбли, исполнявшие произведения такого типа были созданы в Нью-Орлеане, поэтому стиль получил название нью-орлеанский, а затем центр развития джаза переместился в Чикаго (чикагский джаз). Среди солистов-виртуозов новоорлеанского стиля наиболее ярко выделилась фигура Луи Армстронга. Именно благодаря ему джаз стал прежде всего искусством солистов. Уже в первом десятилетии XX века по образцу негритянских ансамблей формируются и другие джазовые коллективы, распространяясь за пределы США.

В 1917 году появилась первая граммпластинка. Джазовая техника исполнительства поражала новизной и эмоциональностью воздействия и наложила неизгладимый отпечаток на всю развлекательную музыку США и Западной Европы.

К 30-м годам на смену нью-орлеанскому и чикагскому стилям пришел «суинг» (свинг) с большими оркестрами, включавшими 3-4 саксофона, 3 тромбона и ритм-секцию. Увеличение состава требовало отказа от коллективной импровизации и переходу на предварительно созданные и записанные аранжировки. Аранжировка стала первым проявлением композиторского начала в джазе. Она устанавливала главную тему, порядок чередования солирующих инструментов, которые по своему желанию исполняли то или иное количество периодов с индивидуализированной разработкой своих партий.

В 30-х годах Дюк Эллингтон записывает со своим оркестром сюиту «Реминисценции в темпе», впервые выводящую джазовую композицию за рамки трехминутного танцевального номера.

Решающий перелом наступил в начале сороковых годов, когда группа негритянских музыкантов возглавила новое направление джаза, обозначив его термином «би-боп» (сокращенно – «боп»). Впервые черты этого стиля обнаружились в манере исполнения Чарли Крисчена, который играл на почти неизвестном в то время инструменте – электрогитаре. Крисчен в изобилии использовал диссонирующие гармонии, что характерно для верхних регистров. Он часто вводил квартовый тон и подчеркивал его, создавая впечатление диссонанса. Кроме того, исполнитель любил заменять естественно напрашивающийся аккорд уменьшенным септаккордом, а именно в нем содержится та самая уменьшенная квинта, которой суждено было стать символом бопа. Что касается ритмических особенностей в игре Крисчена, то это почти полное отсутствие синкоп. Он мог сыграть практически полный блюзовый хорус без единой синкопы. Вскоре эта практика стала характерной чертой бопа. Также интересно использование фразы с непривычным числом тактов и обрывавшиеся в самом неожиданном месте.

Вслед за Чарли Крисченом новые идеи джазового исполнительства выделяются в творчестве трубачей Джона Беркса и Диззи Гиллеспи, которые работали в ансамбле вместе с Крисченом и отдельно после его смерти. В целом, «Би-боп» утвердил окончательный разрыв джаза с развлекательной музыкой. Данное направление отвергло танцевальность, песенную мелодику, гомофонный склад. «Боп» предлагал темы нарочито угловатые, диссонирующие, режущие слух звучания и поток свободных импровизаций. Последние представляют собой оригинальные линейные конструкции, опирающиеся на заданную последовательность политональных «аккордовых гроздьев» или «корд-кластеров». «Боп» не ограничивал творческую инициативу артистов. Кроме перечисленных музыкантов, многое в развитии

данного стиля внесли альт-саксофонист Чарли Паркер, пианист Том Монк и другие.

Появившийся в конце сороковых годов «холодный» или «прохладный» джаз стал, по сути, продолжением стиля «Боп». «Холодный» характеризуется прозрачностью красок и отсутствием резких динамических контрастов.

Со второй половины XX века увеличивается количество различных концепций и манер исполнения джазовой музыки. Ансамбль «Модерн джаз квартет» соединил принципы «Боп» и «холодного» джаза с европейской полифонией XVII-XVIII веков. Это привело к созданию развернутых пьес для смешанных составов оркестров, включавших академических оркестрантов и джазовых импровизаторов. Это оттолкнуло от джаза любителей развлекательной музыки и танцующую молодежь. Ее больше удовлетворяло появившееся тогда в бытовой негритянской музыке жанр «ритм-энд-блюз». Он сочетал экспрессивное вокальное исполнение в блюзовом стиле с энергичным аккомпанементом ударных инструментов и, репликами электрогитары и саксофона. В конце 50-х годов к «ритм-энд-блюзу» присоединился другой популярный жанр «соул» (англ. – «душа»). Это вариант светской европейской музыки в сочетании с негритянской духовной. Параллельно с этими жанрами возникает «рок-н-ролл» (англ. «качайся и катись»), а за ними «биг-бит» (с англ. «большой удар»).

«Рок-н-ролл» и «биг-бит» послужили основой для становления так называемой поп-музыки – качественно новой формы музыкального искусства, не имеющей четких жанровых границ и стилевых признаков, и способной испытывать на себе любые национальные влияния.

Оставаясь феноменом афро-американской культуры, система джазового музыкального языка и принципы его исполнительства приобрели интернациональный характер. Притягательная сила джаза заключена в присущих ему свойствах коллективного музыкального действия, где каждый исполнитель является также автором создаваемого произведения, а слушатель – непосредственный участник акта творчества. Джаз способен

ассимилировать художественные элементы любой музыкальной культуры, сохраняя при этом свою самобытность и цельность.

Появление джаза в Европе сразу привлекло внимание крупных композиторов, относящихся к различным направлениям и школам. Так, например, элементы джазовой музыки использовали К.Дебюсси, И.Ф.Стравинский, Д.Мийо, М.Равель, К.Вейль («Трехгрошевая опера»), частично Д.Д.Шостакович в «Джазовой сюите». Однако влияние джаза на творчество этих композиторов носило ограниченный и непродолжительный характер. А вот в США слияние джазовой и классической европейской традиций породило творчество Джорджа Гершвина – виднейшего представителя так называемого симфоджаза: «Рапсодия в блюзовых тонах» для оркестра, Концерт для фортепиано с оркестром. Гершвин – создатель первой американской оперы «Порги и Бесс» на негритянские темы.

Джаз в СССР.

Джаз в СССР появился в 20-х годах как новый тип «домашнего» музицирования с признаками джазового синкопирования энергичных мелодий. Это называлось эстрадной музыкой. Так, в середине 20-х годов появляются первые джазовые коллективы под руководством В.Я.Парнаха, А.Н.Цфасмана, Г.В.Лансберга, Л.Я.Теплицкого. В 1929 году был организован государственный эстрадный оркестр под управлением Л.О.Утесова. Джаз 20-х годов не был массовым – ни по распространенности, ни по влиянию на публику. Наши джазовые музыканты только начали усваивать «азы» новой музыки.

Особенно важный этап в развитии советского джаза – 30-е годы. На первый план вышла массовая песня. Ведущей фигурой в жанре песни стал Исаак Дунаевский, который «повенчал» в своем творчестве песню и джаз, хотя, в строгом смысле слова, он никогда не был джазовым композитором. Слияние песни и джаза произошло в то время, когда Дунаевский, дирижер мюзик-холла, начал сотрудничать с Л.О.Утесовым и его джаз-оркестром.

Были созданы эстрадные программы-спектакли «Джаз на повороте», «Музыкальный магазин» и музыка к знаменитому фильму «Веселые ребята». В 30-е, 40-е годы известность завоевали оркестры А.В.Варламова, О.Н.Лундстрема.

Другое направление советского джаза развивало малые импровизационные ансамбли, практика которых начинала складываться с конца 50-х годов. Они стремились создавать произведения на материале песенно-танцевального фольклора народов СССР. Наибольший вклад в это направление внесли ансамбли под руководством А.Н.Зубова, А.Н.Козлова и других.

В 70-х годах эстрадное направление появляется в средних музыкальных учебных заведениях и этим закрепляется официальное признание искусства джаза. Музыка эта оказала заметное влияние на развитие музыкального искусства XX века вообще. Элементы джаза используются такими советскими композиторами как И.О.Дунаевский, А.Я.Эшпай, К.Караев, Р.К.Щедрин и другие. В джазе играли Френкель, Бабаджанян.

Одной из легендарных личностей в советском джазе является Александр Цфасман. Артистический облик его многогранен: пианист, композитор, дирижер, аранжировщик, руководитель оркестра. С творчеством Цфасмана связаны значительные завоевания советского джаза с середины 20-х и до конца 60-х. Он действительно многое сделал в любимом для него жанре и ко всему можно добавить: впервые. Так, в 1927 году он организовал первый в Москве профессиональный джазовый оркестр – «Ама-джаз». Как композитор Цфасман создавал в основном для фортепиано, как правило, миниатюры: танцы, пени, фантазии, попури, обработки популярных мелодий.

Среди руководителей коллективами эстрадного направления интересна фигура Николая Минха. Он работал в Теа-джазе Леонида Осиповича Утесова

как пианист. Затем возглавил эстрадный оркестр Ленинградского радио, позднее — эстрадный оркестр в Москве.

Талантливый композитор и дирижер Юрий Саульский — в 1957 году возглавил молодежный эстрадный оркестр, а в 1966 году — организовал ВЮ-66. Руководитель добавил в привычную форму Биг-бенда, состоящего из четырех групп: трубы, тромбона, саксофона, ритм, еще одну — вокальную. Кроме того, в оркестре существовало джазовое трио пианиста Игоря Бриля. Композитор, пианист, преподаватель эстрадного отделения Музыкального училища им. Гнесиных, руководитель ансамбля современного джаза — он является автором учебного пособия «Практический курс джазовой импровизации». На фестивале «Джаз-67» Бриль выступал в малом ансамбле с саксофонистом Алексеем Козловым. К известным саксофонистам относится также и Георгий Гаранян.

Великолепный джазовый исполнитель Давид Голощекин владеет сразу несколькими инструментами. Сначала играл на контрабасе в квартете Вихарева, затем стал пианистом в октете Петренко. В джазовом оркестре он играл на трубе, а порой брал в руки саксофон. Кроме того, он применял скрипку, которую редко использовали в джазе вообще.

На Московских джазовых фестивалях 60-х годов обратил на себя внимание гитарист Алексей Кузнецов. Талантливый музыкант-импровизатор предстал как автор ряда известных композиций: блюза «Заводные игрушки», пьесы «Алеша», в которой тонко претворил особенности босса-нова. А.Кузнецов всячески старался пропагандировать джазовую гитару. Его отец, тоже Алексей Кузнецов, был одним из первых советских джазовых гитаристов, играл в Госджазе СССР. Постепенно А.Кузнецов и другой гитарист Николай Громин объединились и создали дуэт, который существовал более пятнадцати лет. Плодом творческого общения музыкантов явилась пластинка «Джанго» (1979 год). В пьесе «Джанго» Кузнецов импровизирует, пользуясь одноголосной, затем октавной и, наконец, аккордовой мелодической техникой.

Плодотворным для гитариста было и общение и сотрудничество с известным пианистом и композитором Леонидом Чижиком, отличавшегося умением великолепно импровизировать спонтанно, и контрабасистом А. Исплатовским. В этом трио Кузнецов смог доказать, что гитара способна конкурировать с целой ритм - секцией, побуждая солиста к интенсивному самовыражению. Позднее Кузнецов выступал в джазовом квартете солистов оркестра кинематографии. В своих сольных аранжировках классических джазовых тем ему удалось создать настоящую оркестровую фактуру: слышны и свингующий контрабас, и ритм ударных, и вибрато духовых инструментов. В этом плане привлекает композиция Кузнецова на тему «Колыбельной» из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс».

В начале 1982 года гитарист принял участие в Международном фестивале «Джаз- Ятра», проходившем в Бомбее. А в 1983 году он с успехом выступил на Международном джазовом фестивале в Венгрии. В составе трио с ним играли Георгий Гаранян (альт-саксофон) и Тамаз Курашвили (контрабас).

Среди советских джазовых ансамблей, возникших в 70-е годы, выделялась группа «Аллегро» под управлением саратовца Николая Левиновского...

Литература.

1. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепьянной игры. (Записки педагога). М., Музгиз, 1958.
2. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Под редакцией А.А. Николаева (выпуск первый). М., Музгиз, 1950.
3. Джаз для детей. Учебно – методическое пособие (выпуск четвертый). Составитель С.А. Барсукова. Ростов-на-Дону, «Феникс», 2003.
4. Джазовые произведения для фортепиано. Выпуск первый. М., Советский композитор, 1982.
5. Дж. Линкольн Коллиер. Становление джаза. 1979.
6. В. Конен. Пути американской музыки. М., Музыка, 1965.
7. Ю. Панасье. История подлинного джаза. Ленинградское отделение, Музыка, 1978.
8. А. и О. Медведевы. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. М., Советский композитор, 1987.
9. С. Воскресенский, Б. Киянов. Современные эстрадные ансамбли. М., Советский композитор, 1975.

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

Николай ЛЕВИНОВСКИЙ

Остро, неожиданно ($\text{♩} = 128 - 132$)

Быстро ($\text{♩} = 108 - 120$)

Dynamic markings: *sf*, *mf*, *mp*, *f*, *p*.

Articulation: accents, slurs, phrasing marks.

Time signatures: 4/4, 5/4.

Tempo markings: Остро, неожиданно ($\text{♩} = 128 - 132$), Быстро ($\text{♩} = 108 - 120$).

44

1. 2.

mp
m. s.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

с 6032 к

This page of musical notation contains eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second and third systems feature more complex textures with triplets and slurs. The fourth system has a dense, rapid melodic line in the treble. The fifth system is marked *ff* (fortissimo) and features a rapid, ascending melodic line in the treble. The sixth system is marked *f* (forte) and features a rapid, ascending melodic line in the treble. The seventh system is marked *mf* (mezzo-forte) and features a rapid, ascending melodic line in the treble. The eighth system is marked *mp* (mezzo-piano) and features a rapid, ascending melodic line in the treble. The page concludes with a final measure marked *p* (piano).

ff *f* *mf* *mp* *p*

с 6032 к

mf

mf

p

pp

Стремительно ($\text{♩} = 140$)

с 6032 к

1.

ФАНТАЗИЯ

Леонид ЧИЖИК

*) Animato (♩ = 120)

*) Исполнителю предлагается разыграть перед началом пьесы вступительный импровизационный эпизод, основанный на ритмической фигуре  и вводящий в темп, гармонию, фактуру первого такта.